

INTRODUCTION À L'ESTHÉTIQUE DARWINIENNE

« J'ai beau opposer toute ma froideur, des choses comme celles-là me bouleversent et me forcent à crier... En vérité je n'en peux rien dire sinon que jamais encore je n'avais été si bouleversé. J'ai subi cela avec une simplicité extraordinaire ; je n'ai plus rien analysé. J'ai été pris ».

Jacques Rivière de retour d'un concert ; lettre du 13 juin 1908 à Alain-Fournier.

L'été 1827, Stendhal arrive en Italie. Dans l'intention d'écrire ce qui deviendra *Promenades dans Rome*, il passe ses matinées à contempler des chefs-d'œuvre, courant d'églises en villas où l'attendent des Raphaël et des Corrège à en donner le vertige. Après la sieste, un peu de musique ; puis soirée au théâtre ou à l'opéra. Le spectacle se prolonge alors dans quelque *palazzo* fastueux, à boire du punch jusqu'à deux heures du matin en compagnies de femmes délicieuses et d'aristocrates ironiques. Le lendemain, et tous les jours ou presque pendant deux ans, même chose. Quel programme ! Les journées filent comme dans un rêve, remplies d'objets qui sollicitent le regard esthétique, sans aucun souci matériel. Stendhal, se dit-on, pourrait s'estimer heureux. On n'attend pas de lui qu'il s'excuse d'avoir autant de privilèges - il avoue d'ailleurs dès la première page quel « égotisme » a été le sien au cours de ce voyage -, mais tout au moins qu'il prenne la mesure de son bonheur. Or il n'est pas *tout à fait* heureux. Quelque chose gâte son plaisir. C'est qu'il est venu à Rome avec l'« amour pour les Beaux-Arts », et que cet amour l'abandonne.

La responsabilité de ce malheur incombe à son excédent de bagage culturel. C'est la sixième fois que Stendhal voyage en Italie, il a tout vu et surtout il a *tout lu*. La science lui est montée à la tête. « Mon imagination, écrit-il, est enchaînée par toutes les sottises que j'ai lues », toutes les « phrases vides de sens de l'école de Kant et de Platon ». Il a *appris à voir* les tableaux et les monuments ; et petit à petit, son cerveau s'est « affublé des mêmes préjugés » que ceux qui encombraient déjà la pensée des grands maîtres de l'esthétique. Il est trop tard, tout est perdu, le

mal est fait. Le 25 janvier 1828, revoyant le Colisée, il peste devant les ruines du temple de Jupiter Tonnant : « Que ne donnerais-je pas pour n'avoir vu en ma vie qu'un seul tableau du Corrège, ou pour n'être jamais allé au lac de Côme ! Je voudrais, après avoir vu l'Italie, trouver à Naples l'eau du Léthé, tout oublier, et puis recommencer le voyage, et passer mes jours ainsi¹ ».

Trouver l'eau du Léthé est pourtant envisageable, à condition de prêter un peu plus d'attention, au moment de produire ou de consommer des œuvres d'art, à ces *bonnes choses basses et familières* que Pascal opposait aux *choses extraordinaires et bizarres*, faussement sublimes et élevées². Des disciplines comme la socio-anthropologie de l'expertise culturelle, la psychologie socio-intuitionniste et, la dernière étant l'objet de cet article, l'esthétique darwinienne, aident à ce revirement, du moins dans le champ académique³.

Pourquoi est-il si difficile de mettre entre crochets son savoir et ses préjugés en matière artistique, et pourquoi Stendhal n'y arrive-t-il pas ? La réception à fleur de peau, débarrassée de tout souci de « trouver des références » et centrée sur les réactions les plus immédiates, est aussi vieille que la naissance de comportements artistiques au sein de l'espèce humaine ; elle devrait donc « venir toute seule ». Elle vient, d'ailleurs, et souvent. Mais on la traite mal, comme ces repas avalés à la va-vite parce qu'il faut bien se nourrir entre deux rendez-vous importants. On l'ignore ; on se retient de pleurer au cinéma et on en veut au réali-

1. STENDHAL, *Voyages en Italie ; Voyages en France*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1973, p. 752.

2. Blaise PASCAL, *De L'Esprit géométrique*, 1658.

3. Pour avoir une idée des postulats de base de ces trois disciplines : Jean-Marc LEVERATTO, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006 ; Richard A. SHWEDER & Jonathan HAIDI, « The cultural psychology of the emotions », *Handbook of emotions*, dir. M. LEWIS & J. HAVILAND, New York, Guilford, 2000 ; Denis DUTTON, « Aesthetics and Evolutionary Psychology », *The Oxford Handbook for Aesthetics*, dir. J. LEVINSON, New York, Oxford University Press, 2003.

sateur de nous avoir « instrumentalisés » si d'aventure on n'a pas pu se retenir de verser quelque larme. On fait la fine bouche devant les violons en boîte de la chanson de variété ou devant les tableaux trop bien vernis de Gérard Garouste... C'est que ce genre de réception *brute* ou, mieux, *incarnée*, vient de subir un long purgatoire.

Le XVIII^e siècle finissait lorsque Kant convainquit le monde occidental que le « pur jugement de goût est indépendant de l'attrait et de l'émotion », et que se laisser aller aux sons agréables d'un instrument de musique ou à la sensualité d'une couleur relevait de la « barbarie¹ ». Quel lièvre n'avait-il pas levé là ! En même temps que se constituait l'Institution artistique et que la profession d'artiste gagnait en autonomie, l'idée se répandit que la réaction légitime devant une œuvre d'art consistait à ignorer, ou mieux à dépasser, « l'animal en soi » et les sensations premières. Savoir se tenir, maîtriser son corps, ne pas se laisser posséder par ses pulsions : il y avait là matière à créer un nouvel imaginaire de l'excellence. Le précédent – celui de l'aristocratie – commençait de se déliter, et ce n'est pas un hasard si les écrits de Kant sur le jugement de goût sont contemporains de la Révolution française. À défaut d'avoir du sang bleu, à défaut d'être un artiste, on pouvait maintenant avoir du goût, être un esthète, *s'y entendre*. On pouvait à nouveau sortir de la cuisse de Jupiter et sourire en silence aux envieux, mais sans risquer la guillotine.

De surcroît, comme le privilège de naître aristocrate et comme la chance de naître artiste, cette « faculté » nouvelle, pour parler comme Kant, passait pour ne pas s'apprendre. Elle était donnée surtout au gentilhomme de goût, sans qu'on pût espérer en manifester la maîtrise à force de travail². C'était une sorte de *chic naturel* qu'il fallait manifester devant l'œuvre : quand les béotiens voyaient des fleurs dans le tableau, battaient la mesure à l'écoute de la symphonie ou tournaient avec avidité les pages de leur roman de crainte que le héros cette fois ne s'en sorte pas, l'esthète laissait les formes de l'art solliciter le libre jeu de ses

facultés d'entendement et de raison. Il le faisait, qui plus est, de façon désintéressée, c'est-à-dire sans songer le moins du monde à se divertir. L'art pour l'art pointait déjà le bout de son nez. Les autres, les malheureux, étaient bel et bien laissés sur place, avec leurs minables plaisirs (être content de reconnaître quelque chose dans un tableau !).

Le XX^e siècle vit la différence se radicaliser. C'était un mur qui désormais séparait les deux camps. Le livre de Clive Bell sobrement intitulé *Art*, en 1914, tira la quintessence des écrits de Kant sur la question des formes de l'art, et les débarrassa de leurs encombrants arrière-plans moraux et religieux, pour fixer ce qui est encore à l'heure actuelle le credo le plus répandu dans le champ intellectuel. Le désintéressement cher à Kant y était cultivé jusqu'au dandysme. « Dans ce monde [celui de la contemplation esthétique des œuvres d'art], écrivait Bell, les émotions de la vie n'ont aucune place. C'est un monde avec ses propres émotions³. » Malgré (ou à cause de) l'opacité de ce genre de formules (car on ne voit pas très bien en quoi pourraient consister des émotions déconnectées de la vie, donc de leur substrat biologique), cette vision s'imposa et nous habitua à la séparation. D'un côté l'art légitime, qui fonctionne mystérieusement et qu'on ne « comprend » pas toujours (jamais « sans règle ni boussole » en tous cas⁴) ; de l'autre les formes « populaires » d'expression artistique, concerts de rock, superproductions hollywoodiennes et romans Harlequin, que leur appel aux « émotions de la vie » rendent facilement décodables.

À la recherche des universaux

Depuis quelques années, plusieurs courants de sciences humaines venus d'Outre-Atlantique ont fait profession de s'intéresser aux expériences relatives à ce qu'on pourrait qualifier, à moitié par raison et à moitié par provocation, d'esthétique

1. Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1993 (1790), p. 88.

2. Cf. Nathalie HEINICH, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

3. Clive BELL, *Art*, New York, Capricorn Books, 1958 (1914), p. 79.

4. Formule utilisée par Du Bos pour décrire, avant Kant, ce mystérieux *sixième sens* qui permettrait aux gentilshommes d'exercer leur jugement de goût. Voir Alfred BAEUMLER : *Le Problème de l'irrationalité dans l'esthétique et la logique du XVIII^e siècle*, trad. fr., Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 62.

commune ou, mieux, d'esthétique ordinaire. Sans entrer dans les querelles de chapelle, qui sont nombreuses, il est possible de les regrouper sous une bannière facile à décoder, appelée *esthétique darwinienne*. Car elles sont toutes pour point commun d'étudier les œuvres d'art en fonction des mécanismes de l'évolution qui ont progressivement fait des êtres humains ce qu'ils sont, mécanismes dont une partie s'est trouvée mise à jour par Charles Darwin. Pareille démarche implique de faire passer les paramètres physiologiques avant les paramètres culturels, et de travailler sur le *frisson* qui nous secoue plutôt que les *signes* que l'on décote.

Le terme d'esthétique darwinienne désigne les trois postulats bioculturels suivants, leur défense et leur illustration¹ :

1. Il y a une nature humaine qui résulte de l'adaptation. Elle se trouve par là-même toujours susceptible d'évoluer, c'est-à-dire de se transformer par le biais des générations successives et des influences culturelles qui s'exercent sur la sélection sexuelle. Cette nature se présente sous la forme de prédispositions à l'apprentissage de certains comportements, au nombre desquels on compte la pratique et la réception de l'art. Il n'existe pas d'élus, tout le monde peut faire de l'art ou s'en délecter – mais avec plus ou moins de succès dans les deux cas. Certaines cultures favorisent la pratique artistique, d'autres la réception, les deux parfois, ni l'une ni l'autre éventuellement, il n'y a pas de règle absolue.

2. Beaucoup d'œuvres d'art se laissent évaluer par le biais de ces penchants naturels, davantage qu'en termes de raison et de logique. Il nous semble parfois qu'elles *font effet* sur nous aux frontières de l'esprit et du corps. Pour en parler, on utilise des termes comme le cœur, le sentiment du beau, le sentiment esthétique, le sixième sens, le je-ne-sais-quoi, le transport, le sublime, la vibration, le *feeling*, le *fun*... Toutes les époques et tous les groupes humains ont leurs mots pour désigner ce mode d'appropriation « instinctif », qui est le terrain de recherches privilégié de l'esthétique dar-

winienne. Certaines œuvres le sollicitent ostensiblement : elles contiennent des *universaux*, qui sont des motifs susceptibles d'être saisis en l'absence d'apprentissage culturel préalable. D'autres œuvres, au contraire, laissent en arrière-plan ce type de motifs, et demandent à être évaluées d'abord à l'aide de critères propres à des codes verbaux, des cultures, des époques ou des coteries particulières.

3. Si une œuvre a plus de succès que les autres, il y a de fortes chances qu'elle contienne des universaux, aussi bien dans sa « forme » que dans son « fond », ou plus précisément dans la façon dont elle combine les deux de manière à être *utile e dulce*. Car l'art, dans une perspective bioculturelle, provient du jeu, lequel sert à développer la flexibilité du comportement. L'esthétique darwinienne cherche à définir ces universaux, qui permettent aux œuvres de franchir plus facilement les frontières entre individus, communautés, genres, époques et nationalités.

Sans doute est-il plus facile de trouver l'eau du Léthé dans un concert de rock qu'au long des hautes salles intimidantes d'un musée. Sans doute, aussi, existe-t-il des œuvres d'art qui réservent leurs charmes à ceux de leurs spectateurs qui auront consenti pour les goûter à un long apprentissage intellectuel. Les maîtres de la Renaissance, devant lesquels Stendhal se sent incapable d'oublier son éducation, ont truffé leur peinture de signes allégoriques incompréhensibles aujourd'hui sans aide iconologique. Mais ils ont laissé quelques tableaux – comme par hasard ce sont souvent les plus fameux – dont les effets reposent majoritairement sur des modalités lisibles de tout temps. *La Joconde* est célèbre, entre autres raisons, parce qu'elle consiste dans le portrait, exécuté avec maestria, d'une jeune femme qui sourit doucement, une attitude qu'on ne rencontre pas si fréquemment que cela dans l'art du portrait, même après 1505 – et non parce que son arrière-plan tout en *sfumato* illustre à la façon d'un curriculum vitae les principes d'ingénierie hydraulique élaborés par Léonard De Vinci. Et si Stendhal avait poussé la porte de Santa Maria Del Popolo – peut-être l'a-t-il fait mais nulle trace n'en subsiste – il aurait vu dans la chapelle des Cerasi, au fond à gauche, un tableau propre à rendre amnésique le plus érudit de ses spectateurs, au moins dans les premières secondes

1. Sur le terme « bioculturel » et son rapport à l'art (en l'occurrence à la littérature), voir Brian BOYD, *On The Origins of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.

de la contemplation. Il s'agit de la *Crucifixion de Saint Pierre*, que le Caravage peint en 1600.

Un vieillard barbu et dégarni y est cloué sur une croix que ses bourreaux soulèvent avec maladresse en vue de la ficher en terre. Sans même savoir qu'il s'agit de l'apôtre Pierre – sans même posséder le plus petit rudiment de culture religieuse, d'ailleurs – il est difficile de n'être pas troublé. C'est que les choix du Caravage engagent ici des *universaux* de l'espèce humaine. D'abord on s'acharne sur un vieillard ; l'instant choisi pour nous montrer son supplice, ensuite, celui du soulèvement de la croix une fois Saint Pierre cloué, souligne la dimension grotesque de l'entreprise : l'ensemble est lourd, il faut tirer, pousser, on imagine les bourreaux ahanant... L'angle d'observation ajoute encore à la bizarrerie de l'ensemble, montrant le corps du malheureux de biais les pieds plus hauts que la tête, tel qu'on a rarement l'occasion d'observer un être humain... Bien entendu, savoir tout de la vie tumultueuse du Caravage, ou connaître le rôle qu'a joué ce tableau, inspiré d'un Michel-Ange de la chapelle Paolina, dans la rivalité entre les cardinaux Cerasi et Sannessio, ne fera qu'ajouter à l'émotion esthétique, sinon à l'émotion tout court. Mais ce savoir n'en est pas la condition *sine qua non*.

L'esthétique darwinienne s'intéresse aux expériences de ce genre – des expériences communes, ordinaires. Communes parce qu'il s'agit de dispositions partagées sauf cas pathologiques ; ordinaires parce qu'elles se vivent au quotidien, n'importe où, sans bagages. L'étymologie du mot *ordinaire* est d'ailleurs riche d'enseignements. Au xv^e siècle, est ordinaire « ce qu'on fait habituellement ». Au xvi^e, sous la plume de Montaigne, plus distanciée, c'est ce qui est « conforme à l'usage habituel ». Au xvii^e, ce qui est « commun à un grand nombre de personnes », et au xix^e, enfin, cela s'applique aux « personnes de condition sociale modeste ». En résumé : est d'abord ordinaire ce que l'on fait sans y penser, et petit à petit le devient ce que font les petites gens – belle illustration, en parallèle, du dédain progressif dans lequel l'esthétique en son versant kantien a plongé la réception « à l'estomac » des œuvres d'art.

L'esthétique ordinaire traite d'une disposition ancienne. Dans le *Natyashastra* (le « Traité des émotions » de la religion hindoue, rédigé en sanskrit au iii^e siècle) le terme de *rasa* désigne déjà ce

que l'on pourrait appeler la méta-émotion esthétique qui nous saisit lorsque nous assistons à des spectacles « viscéralement satisfaisants », nous donnant l'occasion d'améliorer la connaissance de notre propre corps¹. Logiquement, le *Natyashastra* n'opère, contrairement à Kant nulle hiérarchie parmi les arts. Pourquoi ne pas l'imiter ? Le délicieux dédain avec lequel Elisabeth Schwarzkopf fait rouler le « r » de « *durch* », le premier mot d'*Im Abendrot* (un des *Quatre derniers Lieder* de Richard Strauss), est une bien belle chose assurément ; mais on ne saurait rationnellement les rendre supérieures à la rage d'un grand rocker ou à la respiration sifflante de Tori Amos, fixée par un enregistrement pirate en fin de concert, quand elle n'a plus qu'un filet de voix et reprend tout de même, en le débarrassant de ses afféteries pop, l'*Angie* des Rolling Stones.

Apprécier *Angie*, c'est-à-dire s'intéresser de tout son corps aux jolies choses un peu tristes en admirant le travail bien fait, n'a rien de honteux. Même si la vision kantienne de l'esthétique a déclassé ce qui plaît de trop près aux sens, et même si l'Institution artistique a jeté l'opprobre sur le « travail bien fait » dans son acharnement à distinguer l'artiste de l'artisan, une œuvre qui plaît sans mode d'emploi, comme *Angie*, *Star Wars* ou un « roman de gare », n'a pas *a priori* moins de chances de rendre meilleurs ses aficionados que *Così Fan Tutte* ou qu'une installation d'avant-garde, ni moins de chance de les mettre sur la voie de la vie bonne ou de la *Richtiges Leben*. La mise en place de catégories artistiques élevées au-dessus de catégories mineures reflète davantage, comme l'a montré Pierre Bourdieu, les structurations du champ social que les réactions du corps. Laisser de côté les questions de prestige et de vulgarité porte vite à remarquer beaucoup de ressemblances. La façon dont les « amateurs éclairés » classifient et évaluent les œuvres qu'ils adorent, par exemple, ne diffère pas au gré des catégories artistiques. Ainsi ne devient-on pas un connaisseur de hard-rock ni un connaisseur de baroque du jour au lendemain. Dans les deux cas il faut écouter beaucoup pour sentir les différences, les

1. Voir l'importation de cette notion au cinéma dans Laurent JULLIER, *Interdit aux moins de 18 ans*, Paris, Armand-Colin, 2008.

qualités, les timbres. Dans les deux cas il faut apprendre à faire des classifications génériques : l'amateur de baroque se joue des distinctions entre baroque ancien, baroque moyen et baroque tardif, sans jamais confondre le *style italien* avec le *stylus fantasticus* ; en face, l'amateur de hard-rock reconnaît de même, au premier riff, le style du morceau qui commence, et il ferait beau voir qu'il confonde le *death metal* avec le *black metal*, encore moins avec le *trash metal*. Leurs pratiques sont les mêmes¹ : pourquoi vouloir faire des uns des gens moins raffinés que les autres ?

L'esthétique ordinaire est aussi, comme sa rivale kantienne, une esthétique du jugement de goût. Ce n'est pas parce qu'une œuvre se passe de mode d'emploi qu'elle est *systématiquement bonne*. Sur ce point, la loi est la même partout, dans les catégories « prestigieuses » comme dans les « vulgaires ». Il y a des représentations de *Così Fan Tutte* catastrophiques et des chansons de variété stupides ; il y a des pages de Mozart dont la rareté des exécutions trahit l'absence de génie, et de nombreux soirs où Tori Amos enregistre de piètres chansons. Les amateurs dignes de ce nom le savent. Il faut simplement accepter que la réussite des entreprises artistiques puisse être jugée indépendamment du rang de naissance des œuvres. Et certes ce n'est pas chose facile. Dans l'autobiographie intellectuelle de Gérard Genette, l'un des penseurs français les plus influents de la vague structuraliste², on lit ainsi qu' hormis le jazz et le classique, la musique vendue sous forme de disques *ne vaut rien*. Nous venons de passer 445 pages en compagnie d'un homme subtil et brillant, il n'en reste plus que quelques-unes, la lecture allait bon train, et soudain le couperet tombe. La chanson, la pop, le rock ne valent rien. Adieu Miossec et les Kinks, adieu Nusrat Fateh Ali Khan et Portishead, je vous aimais bien mais vous ne valez rien. *Ravers* et *slammers* déchaînés, *fans* de tout poil, sachez que vous vivez un ersatz de vie.

1. Voir Jean-Marc LEVERATTO, *La Mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris La Dispute, 2000.

2. Gérard GENETTE, *Bardadrac*, Paris, Le Seuil, 2005. Le lecteur qui préférerait une autre fête de turc trouvera une déclaration quasi-identique chez Renaud CAMUS, *Répertoire des délicatesses du français contemporain*, Paris, P.O.L., 2000, p. 223.

Bien sûr il y a dans cette remarque assassine de la page 445 l'expression d'une disposition naturelle que les psychologues appellent le *biais en faveur du groupe*. C'est que l'être humain est un animal grégaire, et que le premier pas vers la déclaration d'appartenance à une tribu consiste à manifester de l'hostilité à l'égard de celle d'en face. Bien sûr il y a aussi la question de l'âge : parvenu comme Gérard Genette au soir de sa vie, on ne va pas brusquement se mettre à jouer avec l'idée déprimante selon laquelle on est peut-être passé à côté de quelque chose d'important. Et l'influence du milieu : à Normale Sup', dans les années 1950, on s'entiche plus volontiers de Charlie Parker que de Gene Vincent et des premiers rockers. Mais tout de même, pourquoi tant de mépris ? Gérard Genette acceptera-t-il de me serrer la main si je lui avoue l'ennui sidéral où me plongent John Coltrane et les derniers quatuors de Beethoven, auxquels je préfère largement n'importe quel petit album de Napalm Death ou des Cramps ? Et lorsqu'il comprendra que je ne plaisante pas, me regardera-t-il comme un baron de l'industrie regarde le jardinier qui ramasse les feuilles mortes dans le parc de sa propriété ? Comme le Prix Nobel qui voit les autres gens lire *Voici* au bord de la piscine ? Les guerres ne commencent pas autrement, et il leur est déjà tant de prétextes qu'en matière d'art nous devrions tout de même *faire un petit effort*.

Ce petit effort, c'est celui que Stendhal se sent incapable d'accomplir devant les ruines du temple de Jupiter Tonnant. Il consiste à mettre en suspens les connotations socioculturelles que charrient les genres et le comportement de leurs aficionados, pour redécouvrir nos points communs avec la tribu d'en face. Oui je m'endors aux *Kindertotenlieder*, oui Gérard Genette tournerait le bouton dès le début de *Harmony Corruption* – et alors ? Nous pouvons parler simplement, en gardant nos distances ; je ne vais pas lui dire qu'en passant à côté des torrents de sensualité du rock il a vécu à moitié ; il ne va pas me classer tout de suite dans les *Untermenschen*. En revanche, je veux bien l'écouter me parler de John Coltrane jusqu'à ce qu'il fasse apparaître la porte par laquelle je pourrais entrer. Cette porte, justement, c'est celle des universaux. Elle pourrait ouvrir sur des détails biographiques ; il pourrait me montrer que tel solo porte les réminiscences des chants

baptistes du grand-père de Coltrane, le révérend Blair, ou les traces de la pratique de la harpe, à laquelle s'astreignait le saxophoniste pour « libérer son doigté ». En retour, je pointerais pour lui l'extraordinaire virtuosité de Mick Harris, le premier batteur de Napalm Death ; ou je lui jouerais le *Detachable Penis* des Cramps pour le faire rire. Ce serait un bien petit pas, préférable pourtant au geste radical du rejet, du dédain ou de la moquerie. Car nous avons tous les deux besoin d'art, Gérard et moi. Le « corps de mon ennemi » n'est pas différent du mien, et par « corps » il faut entendre aussi les *dispositions bioculturelles* qui nous rendent tous deux sensibles à des figures comme le témoignage de l'amour pour un parent, ou à des qualités comme l'humour et la virtuosité.

Fausse simplicité

Un grand nombre de caractéristiques prétendument évidentes des œuvres d'art qui font effet immédiatement, sans apprentissage, n'ont pas la simplicité qui semble la leur lorsqu'on se contente de les considérer de loin. « L'animal en nous » a beau pointer son museau dans l'expression de nos goûts dominants, tout ne fait pas ventre.

Les particularités de la musique populaire se trouvent dans ce cas. En premier lieu, ce n'est pas parce qu'un vocabulaire artistique rudimentaire apparaît limité que les œuvres qu'il engendre le sont elles aussi. L'échelle musicale la plus courante sous nos latitudes n'a beau n'avoir que douze degrés (do, do dièse, ré...), les compositeurs n'ont pas fini de faire le tour de ce qu'elle permet d'écrire ; prétendre le contraire reviendrait à soutenir que les vingt-six lettres de l'alphabet brident désormais l'imagination des écrivains... De surcroît, les musiques populaires ne se réduisent pas à leur partition, et le timbre des voix, le grain des instruments et la qualité des arrangements exercent un attrait considérable sur leurs fans. Toutes sortes de combinaisons là encore sont possibles : on peut poser une mélodie simple sur des accords et des arrangements complexes (comme dans la bossa-nova), ou bien des accords simples derrière une mélodie et des arrangements complexes (comme dans l'*Eleanor Rigby* des Beatles).

D'ailleurs, rien n'ennuie plus vite un bébé – puis un adulte – qu'une figure qui se répète avec

trop de régularité. Contrairement aux apparences, l'excès de prévisibilité nous déplaît passé un certain point. Seuls des béotiens peuvent dire du rap ou des 555 *essercizi* pour clavecin de Domenico Scarlatti que « c'est toujours la même chose » - des béotiens, c'est-à-dire des auditeurs qui, d'abord par manque d'expérience, sont incapables de repérer les différences d'une pièce à l'autre. Si *vraiment* « c'était toujours la même chose », le rap aurait depuis longtemps disparu et Scott Ross n'aurait jamais consacré ses dernières forces à enregistrer l'intégrale des *essercizi*. Idem pour les romans Harlequin ou les films de kung-fu. Nous aimons certes la régularité, nous apprécions certes la prévisibilité des anatoles et des romans de cape et d'épée, *mais pas trop*. Si quelque chose nous caresse dans le sens du poil parce que nous sommes prédisposés à l'apprécier, il faut que ce quelque chose réussisse tout de même à nous intriguer, à nous surprendre, et à nous donner du grain à moudre... Les *canzoni* de la grande époque du Festival de San Remo, au milieu des années 1960, ont la réputation d'être des parangons de sucrerie harmonique ; aucun mélomane sérieux n'a chez lui tout Cigliola Cinquetti et Bobby Solo. Une écoute attentive révélera cependant que les arrangements de leurs plus grands tubes contiennent des surprises dignes de la musique atonale : voir la partie de basse dans *Non ho l'età*, ou celle d'orgue électrique dans *Una lacrima sul viso*.

La psychologie évolutionnaire s'en est aperçue depuis une vingtaine d'années, et a donné à cette structure faussement simple de nos goûts premiers le nom de *matrice de préférence*¹. À l'origine il s'agit d'un cadre mis au point dans l'exploration des paysages : on demandait à des enfants du monde entier, en leur montrant des photographies, de dire dans quel environnement ils aimeraient vivre. Les enfants répondaient toujours de la même façon : ils préféraient un paysage qui offre à la fois de la *cohérence* et de la *complexité*, de la *lisibilité* et du *mystère*. Soit deux couples antinomiques à chaque fois. La cohérence

1. Stephen KAPLAN, « Environmental preference in a knowledge-seeking, knowledge-using organism », *The Adapted Mind. Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, dir. BARKOW, COSMIDES & TOOBY, New York, Oxford University Press, 1992, p. 581-598.

régit la régularité dans l'organisation, et la complexité le nombre d'éléments différents ; la lisibilité régit la façon dont on pourrait trouver son chemin dans l'environnement représenté, et le mystère le nombre d'éléments qui promettent de l'inconnu en cachant d'autres... On peut appliquer la matrice de préférence à toutes les œuvres d'art réellement populaires qui, comme les morceaux de rap ou les romans Harlequin, s'inscrivent dans une série dont la structure leur assure leur cohérence et leur lisibilité, et s'en écartent à certains égards en produisant de la complexité et du mystère.

Si les caractéristiques des œuvres qui plaisent immédiatement étaient simples, il y a belle lurette que les industries du cinéma grand public et de la littérature de gare auraient trouvé le Graal du *blockbuster* obligé et du *best-seller* imparable. S'il suffisait d'enchaîner quatre *money chords* pour se remplir les poches, les producteurs de musique de variété seraient tous d'insolents nababs habitant de fastueux palais. Or quatre accords ne font pas un tube. Ni cinq, ni six, ni des structures harmoniques bien plus sophistiquées - Haendel a écrit des centaines d'airs pour construire ses 42 opéras, mais un seul d'entre eux est devenu un tube à l'ère de l'art de masse, l'air *Ombra mai fu* de *Xerxes* (1738). Il ne faut pas confondre les êtres humains avec les chiens de Pavlov, ni la psychologie évolutionnaire avec la psychologie behaviouriste. Se rendre compte même que l'on vient d'écrire un tube n'est pas à la portée des plus grands compositeurs. En 1911, s'il avait su que sa *Valse triste* fit un tel tabac, Jean Sibelius n'en aurait pas négligemment cédé les droits pour une bouchée de pain à un marchand de sa connaissance. Il les aurait conservés, ce qui lui aurait permis de vivre grassement en se consacrant à son art.

Même le courant de la *musique répétitive*, qui comme son nom l'indique a recours aux boucles tonales systématiques, *feint* de se répéter. Les boucles de Philip Glass – pour citer un compositeur qui semble avoir mis à nu notre préférence pour les anatoles – ne se succèdent jamais sans d'infimes variations de rythme ou d'arrangement. En revanche, la *Symphonie monoton* d'Yves Klein (1961) n'a jamais dépassé le succès de curiosité. Elle est bien trop monotone. On sait que, conformément à sa vision de l'« art total », il a voulu transposer en musique l'apparente simpli-

cité de ses fameux monochromes bleus. Mais ses tableaux n'étaient pas bleus... Les pigments et les liants qu'il utilisait pour fabriquer sa couleur-manifeste, l'IKB, aboutissaient à un mélange bien plus complexe, où une analyse chromatique révèle sans peine des éléments de rouge. Sans parler des différences d'épaisseur de la couche de pigment, qui rythment de subtiles vagues ces océans de bleu – quand bien même et surtout on les a ripolinés en vitesse...¹ Le véritable équivalent des monochromes de Klein fut plutôt l'œuvre de Terry Riley *In C*, créée trois ans plus tard. En effet, on a beau y entendre des milliers de fois la note do (*In C* signifie « en do »), sa partition contient d'autres notes et provoque, comme la musique modale indienne, des superpositions et des variations qui « correspondent » (pour utiliser le vocabulaire baudelairien de l'esthétique romantique) aux subtiles irrégularités de l'IKB.

La biologie ne s'arrête pas à l'entrée du cerveau. Que notre équipement mental de base – ce *couteau suisse* qu'est notre système cognitif, disent les psychologues – comprenne une partie consacrée à l'art semble *a priori* extravagant. Une lame, une autre lame, une lime, un tire-bouchon, oui, mais un pinceau... Comment pourrait-il exister une prédisposition de ce genre alors que les formes d'art, sur Terre, sont si démesurément différentes de l'une à l'autre ? Quel rapport entre l'*Enlèvement au sérail* et une berceuse pygmée ? Entre les *Demoiselles d'Avignon* et la Vénus de Willendorf ?

Faisons quelques constatations simples. En premier lieu il n'y a pas eu de groupe humain sans art. L'*Homo Habilis*, deux millions d'années avant notre ère, s'intéressait déjà à l'ocre. L'*Homo Erectus*, à moins 500 000, choisissait parfois de tailler des galets incrustés en leur milieu d'un coquillage fossile. L'*Homo Sapiens*, vers moins 100 000, coupait des fleurs pour les poser sur le bûcher où il brûlait ses morts. Quant à l'*Homo Sapiens Sapiens*, à moins 40 000, il utilisait couramment des coquillages fossiles dans un but décoratif. À moins 29 000 on trouve des flûtes, et à moins 20 000 des percussions en os de mam-

1. Carol C. MANCUSI-UNGARO, « A technical note on IKB », *Yves Klein - A retrospective*, New York, The Arts Publisher Inc., 1982, p. 258-259.

mouth gravés de motif géométriques².

Ensuite, il est évident que les formes d'art diffèrent grandement. Mais – comme Chomsky traquait les ressemblances entre les langues du monde à la recherche de la « structure profonde » et du « langage premier » – on peut en signaler aussi les points communs. L'*Enlèvement au sérail* et la berceuse pygmée appartiennent certes à des systèmes musicaux différents ; Mozart a utilisé la gamme chromatique à douze tons, associée à un système de notation qui repose sur une conception mathématique du rythme, tandis que les pygmées ont opté pour un diapason différent et des notes moins nombreuses à la justesse plus fluctuante, car leur art non écrit repose sur une division sophistiquée de la pulsation que les ethnomusicologues qualifient d'« imparité rythmique ». Mais ces deux systèmes musicaux sont *cognitizables*, ils séparent les notes et font la différence entre l'air et son exécution (l'interprète a une certaine marge de liberté, qui fait que deux exécutions ne sont jamais totalement identiques) ; l'*Enlèvement* et la berceuse exigent de même un climat d'attention de la part de leur public, peuvent se transmettre d'une génération à l'autre et procurent du plaisir. Quant aux *Demoiselles d'Avignon* et à la *Vénus de Willendorf*, que séparent 25 000 ans, elles passent aux yeux de tous pour des célébrations du corps féminin. Aucune des femmes représentées n'est « anatomiquement correcte » (la Vénus est privée de visage, les Demoiselles ont les coudes pointus, un nez énorme et une boîte crânienne minuscule) ; mais la part expressive de ces libertés prises avec l'anatomie nous est limpide.

Édith et Gilles

Dans son *Abécédaire*, le testament audiovisuel qu'il légua à la postérité, le célèbre philosophe français Gilles Deleuze ménagea une entrée *O* comme *Opéra*. Il y détaillait ses goûts musicaux, et en tant qu'apôtre d'une certaine modernité – n'est-il pas aujourd'hui encore partie prenante de la *French Theory* qui a tant de succès outre-Atlantique malgré la sophistication de son style

d'écriture – on attendait de lui quelque éloge d'une musique novatrice et austère. Effectivement, il se livra là au panégyrique d'Alban Berg, compositeur viennois adepte du dodécaphonisme, terriblement difficile d'accès pour le non-initié. Mais, surprise, Gilles Deleuze plaça sur un piédestal de hauteur comparable, face à Berg, la chanteuse populaire Édith Piaf.

Comment justifia-t-il cet enthousiasme ? Par la voix, par le corps. La voix de Piaf, et puis sa manière de se tenir, de poser son corps droit sur les planches, de « chanter faux en rattrapant la note au dernier moment », sa « façon d'être traversée par des puissances qui la dépassent et d'y laisser sa peau, de s'y consumer ». Ce bel hommage ému détonnait chez celui qui, quelques minutes plus tôt encore, y était allé de son couplet moderniste en assurant que les artistes devaient sans cesse trouver du neuf, et qu'un écrivain de nos jours « ne pouvait plus écrire comme Balzac ». Or les chansons d'Édith Piaf sont écrites dans l'équivalent musical du style de Balzac, ou pire encore. À côté de la partition du *Concerto à la mémoire d'un ange* d'Alban Berg, celle de *L'homme à la moto* (chanson de Lieber & Stoller chantée par Piaf) a les allures d'une rédaction de CM2 posée près du *Père Goriot*.

Se contredisait-il ? Gilles Deleuze témoignait d'abord d'une vision *romantique* de l'artiste. Ces puissances qui dépassent l'individu évoquent en effet l'idée de « l'artiste comme intermédiaire entre Dieu et les hommes », chère à Goethe ou à Hugo. Pis encore pour un apôtre de la Modernité, Deleuze se montrait tout près de reprendre à son compte le cliché bourgeois de l'artiste maudit – lui aussi né au cœur de la période romantique. Car ce n'était pas seulement le grain de la voix de Piaf qui le clouait sur place, mais le sentiment d'une personne en train de *laisser sa peau dans son art...* Il se garda heureusement de lier destin cruel et maîtrise artistique. Car on peut se consumer tout entier sans recevoir en échange le don d'émouvoir par son art, et il ne suffit pas d'avoir eu la vie terrible de Billie Holiday (la police alla jusqu'à l'arrêter sur son lit d'hôpital à cause des drogues qu'elle prenait) pour chanter comme Billie Holiday... Néanmoins l'essentiel était fait : Gilles Deleuze avait laissé entendre que l'obsession moderniste pour la *novation* artistique (notamment la *novation* en matière de structure) n'était pas une com-

2. Ellen DISSANAYAKE, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, New York, Free Press-Macmillan Inc., 1992, p. 53-56.

posante obligatoire de l'amour des œuvres.

Roland Barthes, presque au même moment, le confessait d'ailleurs lui aussi dans un de ses derniers livres : compagnon de route de la Modernité littéraire, il avouait se sentir parfois *d'arrière-garde*. Chaque soir en effet, tout fan de Nouveau Roman qu'il était censé être, il lisait les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. « Être d'avant-garde, écrivit-il, c'est savoir ce qui est mort ; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore ». Il avait tort, cependant, de croire que les structures artistiques trop vieilles *meurent* toutes. Les arrangements de *L'homme à la moto* appartiennent effectivement au passé de l'art disparu du *music-hall*, mais les arrangements ne sont que l'écume de la chanson ; ses pauvres accords, qui auraient fait rire Jean-Sébastien Bach, nous touchent encore, sans parler bien entendu de la voix de Piaf. Ces accords, cette vibration dans la voix, appartiennent aux universaux de la culture, et ne se démodent pas – sinon à l'échelle de l'histoire biologique de l'humanité, sur des dizaines de milliers d'années.

Il serait tout aussi imprudent de chercher à légitimer l'art de la chanson par le seul pouvoir des timbres. Une voix qui donne le frisson ne suffit pas à rendre un air inoubliable. Nombre de chansons, parmi les plus populaires, contiennent dans leur structure – même dans leurs arrangements et dans leurs paroles – des *figures* dont se délecte l'amateur. Ce sont elles qui permettent au grain de la voix de faire son effet. Même les arrangements de *L'homme à la moto*, qui sont aussi démodés qu'on l'a dit, contiennent du sens et de l'émotion. Cette chanson de 1956, on le sait, raconte une histoire qui se termine mal ; Marie-Lou, folle amoureuse d'un voyou qui lui préfère sa motocyclette, ne peut rien faire pour l'empêcher de se tuer. Or l'orchestration utilise un procédé bien connu du cinéma classique : l'effet d'annonce. Le dérapage fatal de la moto et le bruit de la locomotive qui la pulvérisera sur le passage à niveau y sont suggérés par *glissando* bien avant l'occurrence de l'événement, dès le premier couplet, contribuant subtilement à nous mettre dans l'état de Marie-Lou.

On trouvera de pareils exemples tout au long de l'histoire de la chanson, dans les arrangements ou dans le choix de l'instrumentarium. Le tube de Jacques Brel *Ne me quitte pas* fait entendre un étrange instrument, l'Onde Thérémin. Cet ancêtre

des modernes synthétiseurs se compose d'un générateur sonore qui vibre plaintivement dès qu'une main s'approche de l'antenne à laquelle il est relié. La hauteur de ses notes est incertaine, et il ne peut en émettre qu'une à la fois (il est monodique). Bref, l'Onde *double* ce que vit le héros abandonné par son aimée : elle émet sa plainte solitaire (monodique) et réagit à l'Autre qui s'approche, à mesure que le héros imagine ce qui se passerait si l'absente consentait à revenir vers lui. Quand bien même l'auditeur n'a aucune idée du mécanisme d'un tel instrument, il saisit intuitivement ce qui se joue là : comme le héros, l'Onde ne prend vie que si l'on vient vers elle.

Les pauvres accords parfaits, même, ces groupes de trois notes qui « vont bien ensemble » et que la musique « sérieuse » a progressivement abandonnés ces trois derniers siècles, peuvent intervenir dans toutes sortes de jeux d'intersémiotique métaphorique dont le « grand art » est coutumier. Si le tube de Michel Delpech *Que Marianne était jolie* commence par une cacophonie avant la mélodie, c'est qu'il s'agit d'une chanson qui célèbre l'instauration de la République après les désordres de la Révolution. Si *A Perfect Day Elise*, la chanson de P. J. Harvey, ne contient qu'un seul accord parfait, c'est que celui-ci doit être en mesure de souligner le sentiment de perfection ressenti par l'Elise du titre (et effectivement il ne résonne qu'aux moments où la chanteuse prononce le mot « *perfect* »)... Même le rythme binaire de la quasi-totalité des chansons populaires, dont le côté primitif navre toute sorte de mélomanes, peut intervenir dans ce petit jeu des correspondances : dans *Nobody's perfect*, il y a une erreur volontaire de batterie électronique chaque fois que Madonna chante la phrase du titre (« personne n'est parfait »).

La simplicité des harmonies d'une chanson n'est d'ailleurs parfois qu'une apparence. Une bonne partie de la légitimité musicale des Beatles vient d'un article du *Times*, le 27 décembre 1963, dans lequel le critique William Mann signalait que l'accord final de leur chanson *Not A Second Time* consistait en une *cadence éolienne* comparable à celle qu'utilise Gustav Mahler dans ses *Chants de la Terre*... De même Jimmy Page, compositeur d'un des groupes fondateurs du hard-rock, Led Zeppelin, retrouva-t-il la palette chromatique de Claude Debussy en écrivant *The Song*

Remains The Same (1973). On peut songer aussi au courant du *Rock In Opposition* à la fin des années 1970, qui s'opposa au mouvement punk au prétexte que celui-ci employait dans ses chansons les grilles d'accords simplistes de la musique de variété, comptant donc sur la seule énergie du désespoir de ses artistes pour porter son message politique. Les tenants du *Rock In Opposition*, comme le raconta leur théoricien Chris Cutler, préféraient les accords de Kurt Weill et de Hanns Eisler, les compositeurs des opéras de Bertolt Brecht. L'une des chanteuse du courant, Dagmar Krause, passa d'ailleurs naturellement des salles de rock aux salles d'opéra pour y interpréter *Les sept péchés capitaux* ou *L'opéra de quat'sous*.

* * *

Les amoureux de la magie, les personnes qui pensent à la suite d'André Breton qu'il est « urgent de réenchanter le monde », ont paradoxalement tout lieu de se réjouir des avancées d'une discipline comme l'esthétique darwinienne. Car le charme, le je-ne-sais-quoi, le débordement des sens si cher aux théoriciens du sublime, tous ces

petits *satori* qui nous saisissent par le truchement de l'art, ne peuvent déceimment s'envisager que dans une perspective déniassée. Il faut d'abord être certain qu'il n'y a rien dans le haut-de-forme satiné pour ressentir un pincement au cœur en regardant l'oiseau s'en échapper. L'enchantement, c'est ce qui commence après que tout a été dit, les portes dérobées ouvertes et les doubles-fonds explorés. Pour décrire les luttes de champ qui gauchissent nos jugements de goût et des dispositions sociales qui nous font trouver « naturel » d'aimer certaines choses au détriment d'autres, il y a la sociologie. Pour dire comment le corps et l'esprit *adaptés* que nous avons hérités de nos ancêtres nous disposent à pouvoir apprécier sans entraînement particulier, il y a, donc, l'esthétique darwinienne. Comme la sociologie, à laquelle Robert Musil réservait cette formule, ce n'est une *science au regard méchant* qu'en apparence. D'ailleurs ce que ces deux disciplines laissent à l'esthétique kantienne après leur passage suffit largement à son exercice, et le justifie d'autant mieux.

LAURENT JULIER